



## Imaginaire numérique : datamatics [ver. 2.0] de Royji Ikeda

Pierre Barboza

### ► To cite this version:

Pierre Barboza. Imaginaire numérique : datamatics [ver. 2.0] de Royji Ikeda. Numérique et transes-thétique, 2014, pp.177-192. hal-00984545

**HAL Id: hal-00984545**

**<https://hal.science/hal-00984545>**

Submitted on 28 Apr 2014

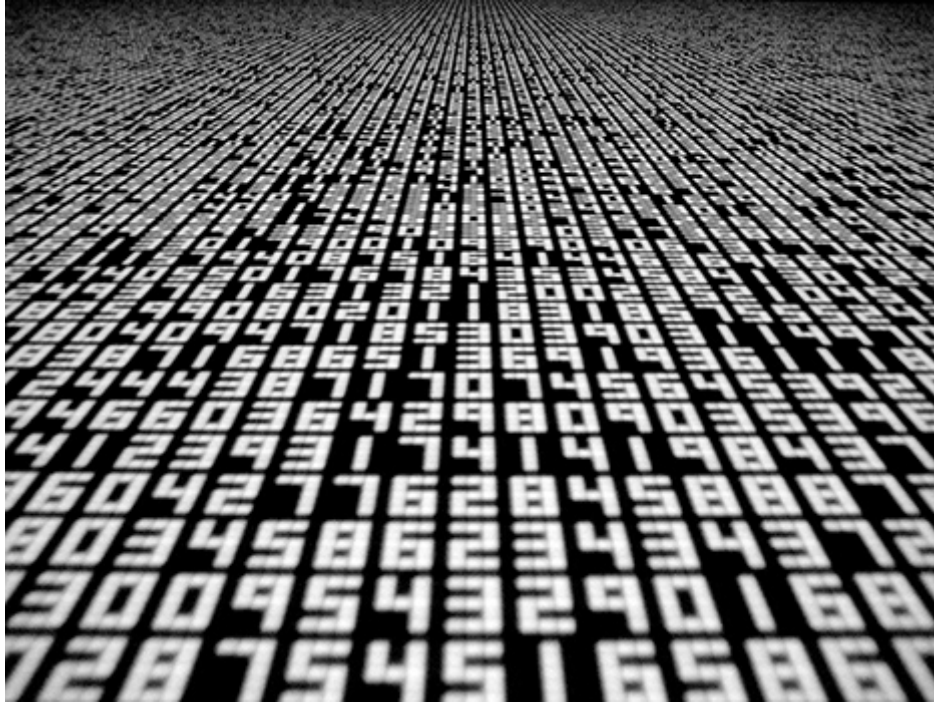
**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Imaginaire numérique : datamatics [ver. 2.0] de Royji Ikeda

Pierre Barboza, MCF Université Paris 13, Labsic

*Mais là où il y a danger, croît aussi  
Ce qui sauve*  
Friedrich Hölderlin

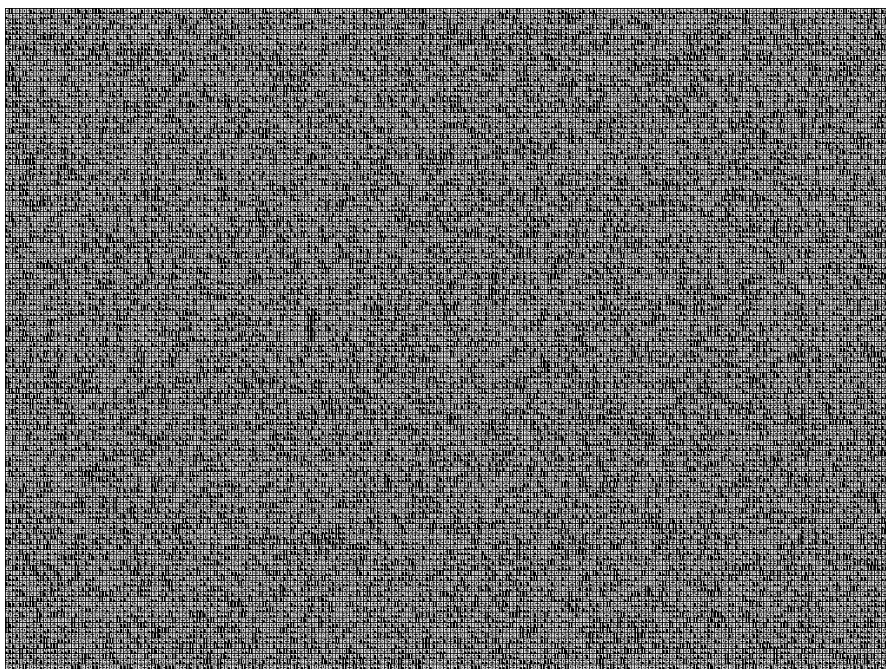


datamatics ©royji ikeda (2006-08)

La prolifération des données dans les réseaux numériques est, parmi les motifs d'inquiétude dont notre époque ne manque pas, celui auquel Royji Ikeda s'intéresse. L'une de ses œuvres récentes, *datamatics [ver. 2.0]*, est au premier chef un questionnement sur la position du sujet devant les tumultueux paysages de données qu'il donne à voir. En effet, il s'agit moins pour Ikeda de signifier que l'informatisation des sociétés est une nouvelle étape de la rationalisation du monde et du désenchantement qui s'ensuit, que de déstabiliser la perception des spectateurs devant l'insaisissable fluidité des artefacts numériques. On sait qu'une telle désorientation est le lot de tout utilisateur du réseau Internet. Navigation, exploration, océan, surf, les métaphores sont nombreuses, rassurantes mais trompeuses, pour évoquer l'immensité et la versatilité de ces artefacts et tenter de nous y familiariser. Mais on sait aussi que derrière ces métaphores, les problèmes persistent et d'autres surgissent : la sécurité des transmissions, la traçabilité des consultations, la recherche des documents, les attaques virales ou concertées... Le point commun de ces difficultés inhérentes au réseau Internet est que leurs solutions actuelles reposent sur les mathématiques dont les applications demeurent invisibles et la formulation inaccessible aux utilisateurs. C'est dans ce cadre que *datamatics [ver. 2.0]* nous touche directement. Comment la subjectivité s'y exerce-t-elle ? Comment l'imaginaire numérique s'inscrit-il dans l'action du sujet ? Comment l'infini du monde des données peut-il être acclimaté à notre incomplétude ? On le devine, Royji Ikeda ne répond pas à ces questions, mais, en proposant une véritable allégorie de l'univers des données informatiques, son travail nous invite à y réfléchir.

### ***datamatics [ver. 2.0], une expérience esthétique***

Avant d'entreprendre la description du dispositif de l'œuvre, rappelons que ce que désigne une donnée n'est pas un fait immédiatement issu de la perception et qu'au contraire, il s'agit d'un codage qui accorde une grandeur ou une qualité à une description élémentaire. La donnée est déjà un artefact qui préfigure un certain type d'exploitation : si les données renvoient aux faits, c'est pour servir de support à un raisonnement. C'est pourquoi en matière informatique il est d'usage de distinguer plusieurs classes de données : la suite de données élémentaires, les données de référence qui à l'instar des métadonnées fixent un cadre à des traitements ultérieurs et les structures de données, modèles qui permettent l'extraction des données pertinentes des suites élémentaires. L'efficacité opératoire de ces trois registres aurait pu se cantonner à l'effectuation de calculs complexes si les intuitions formulées dans les années 60 par Joseph Licklider<sup>1</sup> concernant l'association du calcul informatique et de la communication humaine n'avaient connu le succès que l'on sait. Or, pour communiquer, il faut bien partager quelque chose avec son interlocuteur, fût-ce une machine. Ainsi, selon différentes modalités<sup>2</sup>, le monde des données s'ouvre au régime du visible tandis que s'élargit continûment la gamme de ce qui peut être numérisé.



datamatics ©royji ikeda (2006-08)

C'est au cœur de l'hétérogénéité entre la représentation logique et la représentation sensorielle que se situe le travail de Royji Ikeda.

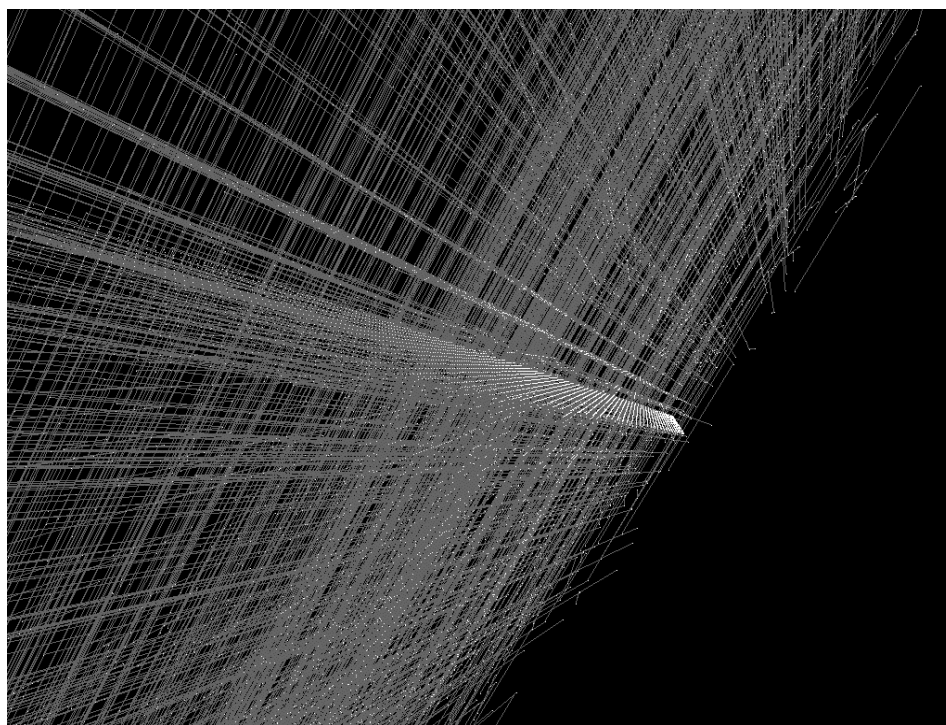
*datamatics [ver. 2.0]* a été notamment présenté en novembre 2008 au Centre George Pompidou. Il s'agissait alors de la deuxième étape d'un projet amorcé en 2004 consistant à composer des images sonores à partir de données stockées ou directement générées par ordinateur. Elles sont extraites de diverses sources, cartes du génome humain, relevés topographiques, formules mathématiques, et sont traitées par un ordinateur qui permet à l'artiste d'en projeter les représentations audiovisuelles sur un grand écran. Les images en question se présentent sous la forme de graphes réticulaires qui se succèdent à des vitesses

---

<sup>1</sup> Voir Howard Rheingold, *La Réalité virtuelle*, « chapitre 3 : La pensée assistée par ordinateur », Editions Dunod, 1993.

<sup>2</sup> *Ibidem* ; Terry Winograd, *Bringing Design to Software*, New-York, AMC Press, 1996 ; Pierre Levy, *Les technologies de l'intelligence*, « chapitre 4 : La politique des interfaces », Editions La Découverte, 1990.

variables et se déploient linéairement en 2 dimensions ou bien avec divers mouvements giratoires lorsque le graphe acquiert la profondeur de la troisième dimension. En écho, les images sont accompagnées d'une bande son constituée de signaux courts, d'ondes sinusoïdales et de « bruits blancs ». Le codage binaire, les cadres formels et les règles relationnelles qui régissent ces images sonores confèrent son unité au processus de composition que Royji Ikeda effectue en direct à la manière d'un VJ<sup>3</sup>. Si l'influence de musiciens minimalistes comme Steve Reich, Terry Ryley ou Morton Feldman est revendiquée, elle se trouve infléchie par la décision de décrire des structures de données sans manipuler de paramètres analogiques (timbre, amplitude, intensité, fréquence). Ce sont donc des modèles formels qui président à la description des ruptures et des redondances propres aux lignes de code et qui donnent ainsi naissance aux paysages de données. L'influence du minimalisme ne se limite pas à la dimension musicale, elle est plus générale, et au premier chef, on discerne aisément cette orientation esthétique dans le recours exclusif à des moyens éminemment contemporains. Les données informatiques sont en effet à la fois le sujet de *datamatics* et le matériau avec lequel l'œuvre est intégralement façonnée. Par ailleurs, le minimalisme est sensible dans le rejet de tout sentimentalisme, on l'aura compris, dès lors que ce sont uniquement des combinatoires logiques qui sont réalisées. Plus profondément, c'est dans la priorité accordée à la perception de l'œuvre que réside la contribution essentielle du minimalisme. L'intention n'est pas de montrer ou d'illustrer les conceptions de l'auteur et le travail qui en résulte mais au contraire de les effacer. L'intention de l'artiste est que la perception des spectateurs se focalise sur les relations que les objets graphiques et sonores entretiennent entre eux et dans l'espace. Ce dernier point, l'espace, nous conduit à évoquer plus précisément le dispositif de l'œuvre, c'est-à-dire examiner la place du spectateur.



datamatics ©royji ikeda (2006-08)

---

<sup>3</sup> VJ est l'abréviation de l'anglicisme Vidéo Jockey qui désigne la personne qui projette des animations visuelles sans indiquer les techniques qu'il utilise, ni les choix graphiques qu'il effectue. En 1990, Royji Ikeda débute sa carrière comme Disc Jockey puis développe une pratique musicale électroacoustique minimaliste au sein du collectif multimédia japonais Dumb Type. D'abord musicien, il s'est progressivement attaché à élargir la palette sensorielle de ces compositions.

Le dispositif de *datamatics* [ver. 2.0] est un hybride qui emprunte à celui du cinéma et à celui du spectacle vivant, de la performance. Si l'artiste n'apparaît pas sur scène, il est aux commandes d'une régie informatique située au fond de la salle et reliée à un projecteur. L'absence de Royji Ikeda de la scène s'explique pour lui par le souci de ne pas laisser à la gestuelle de l'artiste la possibilité d'orienter l'interprétation de l'œuvre par le public. Toutefois, le dispositif de *datamatics* [ver. 2.0] n'est pas celui d'un *dancefloor* sans musicien, il est aussi et fondamentalement cinématographique puisque les paysages de données sont projetés sur un grand écran dans une salle obscure. Le public est immergé dans une expérience collective et, en même temps, c'est l'imaginaire de chacun des spectateurs qui est convoqué devant la succession des continuités et des discontinuités. La réception de *datamatics* [ver. 2.0] se déroule ainsi selon un processus de reconnaissance et de remémoration dans le but de réaliser continûment une synthèse devant ce qui apparaît, se construit et se déconstruit à l'écran. Le spectateur est dès lors astreint à établir des correspondances entre ce qu'il perçoit et ses propres structures psychiques<sup>4</sup>. Ainsi, au début de la projection, la mise en relation des formes entre elles relève encore d'un travail relativement simple, on s'aperçoit vite qu'à mesure que la complexification des formes se déploie le travail d'interprétation devient de plus en plus difficile jusqu'à sans nul doute l'impossible. Le plaisir ressenti par le spectateur lorsqu'il met en adéquation les formes perçues et sa pensée devient alors « négatif »<sup>5</sup>. Dès ce moment, le spectateur se trouve plongé dans une sidération, un « délice » étrange, poignant et effrayant, qui naît de cette submersion par l'ordre numérique que toute trace d'humanité semble avoir déserté. Et c'est bien sous les auspices de l'allégorie et du sublime que Royji Ikeda place son travail : « nombres, valeurs et formes dans leur parfait assemblage nous résistent [...] ; aborder l'esthétique du sublime dans les mathématiques constitue une expérience impressionnante, comparable à celle éprouvée quand nous considérons l'immensité et l'ampleur de l'univers, nous laissant bouche bée »<sup>6</sup>.

### **Le sublime technologique**

En fait, les appréciations relatives à l'esthétique du sublime s'accordent à la fois sur l'écrasement ressenti par le sujet et sur la distance réflexive que cette expérience occasionne. Toutefois, elles divergent quant à l'accent mis sur l'un ou l'autre de ces deux moments. Alors que Burke s'applique à décrire finement les émotions suscitées par le sublime, Kant<sup>7</sup> part de la prise de conscience par le sujet de sa finitude pour la poser comme indissociable d'une volonté d'intellection. L'exigence morale est dès lors la réponse que le sujet oppose aux risques de son propre anéantissement. De son côté, Schiller a tenté de concilier les deux moments de l'expérience du sublime en la rapportant à la force vitale du sujet : « nous nous plaisons au spectacle de l'infini sensible, parce que nous sommes capables d'atteindre par la pensée ce que les sens ne peuvent plus embrasser et ce que l'entendement ne peut plus saisir »<sup>8</sup>. Il est vrai que le dispositif spectral de *datamatics* [ver. 2.0] s'apparente à celui que proposent nombre de tableaux de Caspar David Friedrich qui montre un homme ou une femme légèrement à l'écart, protégé des puissances déchaînées ou insondables de la Nature qu'il ou elle contemple. De même, l'obscurité de la salle obscure préserve les spectateurs de l'incommensurable des représentations mathématiques. La distance et le retrait sont bien

<sup>4</sup> Si Michel Aumont conseille avec raison de ne pas généraliser la thèse organiciste que Sergueï Eisenstein développe dans son article de 1924 « Le montage des attractions au cinéma », cette thèse reste précieuse pour élucider des constructions audiovisuelles comme *datamatics* [ver. 2.0] : voir Michel Aumont, *L'Image*, « 1.3 L'image et le spectateur se ressemblent », pages 68-70, Editions Nathan, 1990.

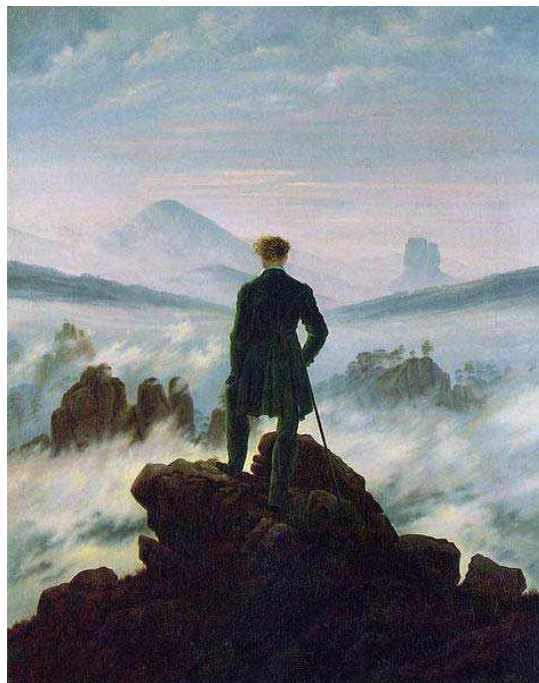
<sup>5</sup> Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur les origines de nos idées sur le sublime et le beau*, Editions Vrin, 2009.

<sup>6</sup> Royji Ikeda in, *Le Laboratoire : Royji Ikeda & Benedict Gross*, Dossier de presse, décembre 2008, page 3.

<sup>7</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Livre II : Analytique du sublime, Editions Gallimard, 2005.

<sup>8</sup> Friedrich von Schiller, *Du sublime*, Editions Sulliver, 2005, page 19.

présents dans *datamatics* [ver. 2.0] et prédispose le sujet à l'accueil d'un sursaut salvateur. C'est ce que suggère la performance de l'artiste qui paraît pouvoir ne pas se laisser détruire par la puissance des mathématiques en frayant son chemin dans le monde des données. *datamatics* serait ainsi un désir de codification de la beauté à venir des mathématiques. Mais, pour autant, le sublime qui préoccupe pour l'instant Ikeda relève-t-il bien des mathématiques, ou plutôt nous renvoie-t-il seulement aux mathématiques ?



Caspar David Friedrich, *Voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818 (photographie domaine public)

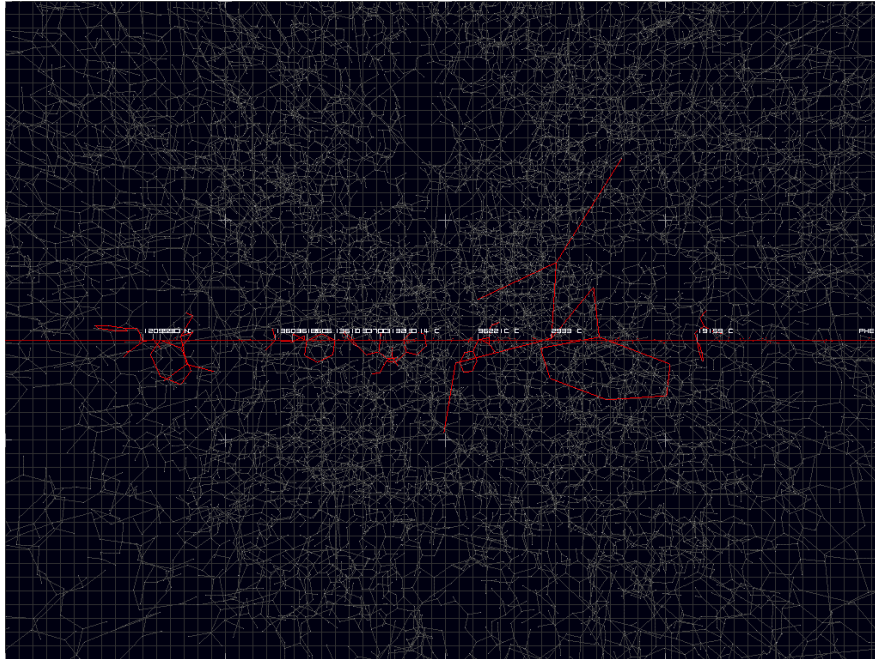
On sait que Kant distinguait deux sortes de sublime : une version potentiellement destructrice dans l'infini de la puissance tangible des forces naturelles et une version atténuée dans l'infini de la puissance logique des mathématiques. Or, à l'évidence, le matériau d'Ikeda, s'il est bien tout entier dominé par la logique, n'en est pas moins de nature technologique puisque sans les processeurs informatiques l'univers des données binaires resterait lettre morte et délesté de son inquiétante origine. De fait, le projet *datamatics* interroge moins le monde des mathématiques que celui créé par l'une de ses applications majeures, le traitement automatisé des informations. Il faut donc se tourner vers d'autres contributions à la notion de sublime qui permettent d'élargir la réflexion de la Nature aux artefacts techniques. Certes, du point de vue de la perception humaine, les artefacts sont toujours naturalisés dès lors qu'ils constituent le monde depuis la plus petite enfance, mais il n'en reste pas moins que la technique et la technologie si elles exigent bien l'exploitation de forces naturelles, n'en sont pas moins des constructions et des agencements spécifiquement humains. C'est justement en s'intéressant à l'urbanité et à la reproductibilité technique que Benjamin infléchit ses premières conceptions romantiques de l'allégorie et du sublime<sup>9</sup> en s'intéressant directement aux conditions qui en résultent pour la perception humaine. Ses commentaires sur Baudelaire sont l'occasion pour lui de mesurer « le prix que l'homme moderne doit payer pour sa sensation : l'effondrement de l'aura dans l'expérience vécue du choc »<sup>10</sup>. En effet, pour Benjamin, la poésie de Baudelaire est ressentie comme emblématique de la dissolution du sujet moderne dans la ville industrielle. La fragmentation des activités sociales qui caractérise la ville moderne va de pair

<sup>9</sup> Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Editions Flammarion, 2000.

<sup>10</sup> Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Editions Payot, 1982, page 207.



avec la dispersion<sup>11</sup> des perceptions qui menace l'intégrité du sujet. L'intérêt que Benjamin porte à l'architecture urbaine se retrouve dans ses analyses sur la photographie et le cinéma où, selon un modèle proche des conceptions de Serguei Eisenstein et de Dziga Vertov sur le montage, l'esthétique du choc devient l'issue salvatrice d'une reconstruction du sujet astreint à reconfigurer ses perceptions<sup>12</sup>.



datamatics ©ryoji ikeda (2006-08)

Parmi les contributions relatives à l'esthétique du sublime, celle de Mario Costa<sup>13</sup> intéresse particulièrement ce propos sur *datamatics* [ver. 2.0] parce qu'elle porte directement sur l'anéantissement du sujet dans et par les technologies numériques. Ce n'est pas sans raison que Costa introduit un article à ce sujet en mentionnant l'allégorie d'Ovide reprise par Giordano Bruno où le chasseur Actéon se transforme en cerf pour avoir contemplé la beauté de Diane dévêtue ; cela permet à Costa d'introduire une autre approche du sublime où toute action du sujet s'avère définitivement vaine. En distinguant les transformations que connaît le concept au cours de son histoire, c'est la notion même de sujet qui se trouve progressivement mise en abîme. Avec le sublime de la Nature, nous sommes encore dans la situation examinée plus haut, le sujet se trouve transporté par sidération et l'excès « agit seulement comme sollicitation à ré-entrer en soi-même »<sup>14</sup>. Mais, avec le sublime urbain, la lecture que Costa fait de Baudelaire diffère de celle de Benjamin car la prégnance anonyme de la foule et le morcellement sensoriel de la ville ne débouchent que sur « la vaporisation du moi »<sup>15</sup> que la poésie peut encore exalter. Ne demeure que le premier moment du sublime, celui du *delight*

<sup>11</sup> A propos de l'esthétique de la distraction et du contresens occasionné par le mot allemand *Zerstreuung* utilisé par Benjamin, voir le commentaire d'Isabelle Rieusset Lemarié, *La Société des clones à l'ère de la reproduction multimédia*, I. L'Homme transformé en automate (W. Benjamin face à la reproduction mécanisée), Editions Actes Sud, 1999, en particulier pages 32-43.

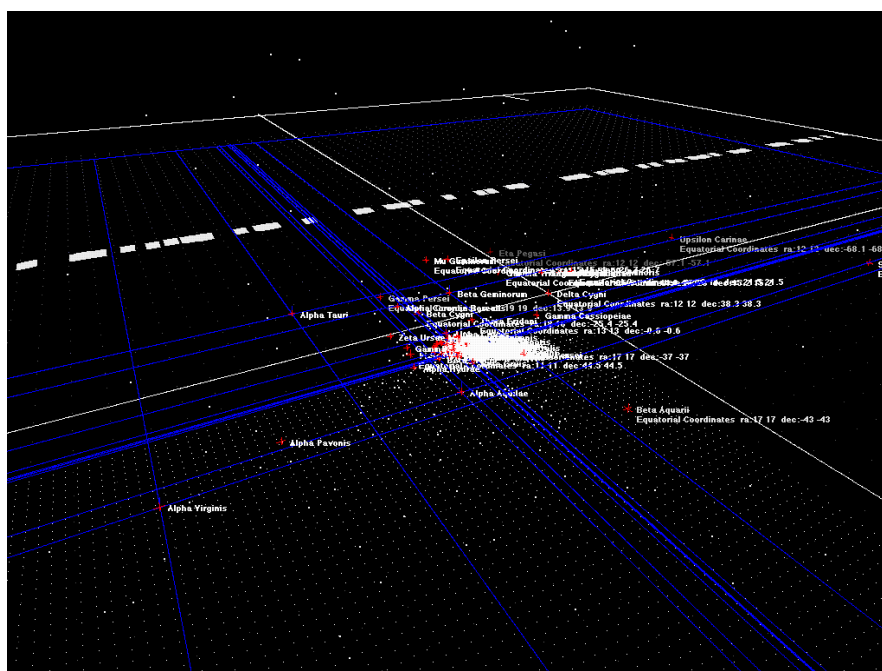
<sup>12</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Ecrits français*, Editions Gallimard, 1991.

<sup>13</sup> Mario Costa, « Paysages du sublime », in Anne Cauquelin dir., *Autres sites, nouveaux paysages*, Revue d'esthétique n°39, Editions Jean-Michel Laplace, 2001.

<sup>14</sup> *Ibidem*, page 126.

<sup>15</sup> Charles Baudelaire cité par Costa, *Ibid*, page 127.

selon Burke : « le danger se transforme en plaisir esthétique, en sublime »<sup>16</sup>. Après le sublime moderne de la métropole industrielle, le concept se métamorphose à nouveau sous l'emprise « du sublime post-moderne des nouvelles technologies »<sup>17</sup>. Alors le sujet n'est voué qu'à sa simple disparition, tout absorbé qu'il est dans ses propres extensions technologiques. Ce n'est plus seulement le corps qui se trouve menacé mais « tout le champ de l'expérience » quand la technique « s'insinue jusque dans notre esprit »<sup>18</sup>. Le « néo-technologique » n'est donc pas prolongement du corps au-delà de lui-même : « il le rend toujours plus externe à lui-même et toujours plus objet parmi les objets »<sup>19</sup>. Nulle trace donc de cognition distribuée dans des artefacts technologiques avec lesquels des sujets coopèrent<sup>20</sup>, l'expropriation de l'humain par la technologie scellerait le destin du sujet contemporain. Contrairement à Benjamin, ce ne sont pas les conditions faites à la perception qui préoccupent Costa mais, à la manière du futurisme italien, le ressenti des affects. Toutefois, le second moment kantien relatif au sublime, n'est pas absent de ses réflexions même s'il admet avec humour « qu'il n'est pas très clair [de savoir] si, et comment une telle entreprise pouvait être réalisée »<sup>21</sup>. Quoi qu'il en soit, il ne s'agit plus seulement d'acculturer la subjectivité à l'efficacité numérique puisqu'« il ne s'agit pas du même sujet » mais d'affronter les impératifs d'une « subjectivité sur-individuelle » qui se réalise dans « les réseaux [qui] forment un organisme collectif sensible »<sup>22</sup>.



datamatics ©ryoji ikeda (2006-08)

## La question du sujet

Le thème de l'intelligence collective est, on le voit, incompatible avec l'intégrité d'un sujet individuel et, à ce titre, il n'est pas dénué d'incidences politiques et scientifiques. En France, les idées de Licklider sur la symbiose entre l'homme et l'ordinateur qui visaient à promouvoir des programmes de recherche sur les interfaces, ont été reprises sur un mode parfois spéculatif

<sup>16</sup> *Ibid*, page 127.

<sup>17</sup> *Ibid*, page 128.

<sup>18</sup> *Ibid*, page 128.

<sup>19</sup> *Ibid*, page 131.

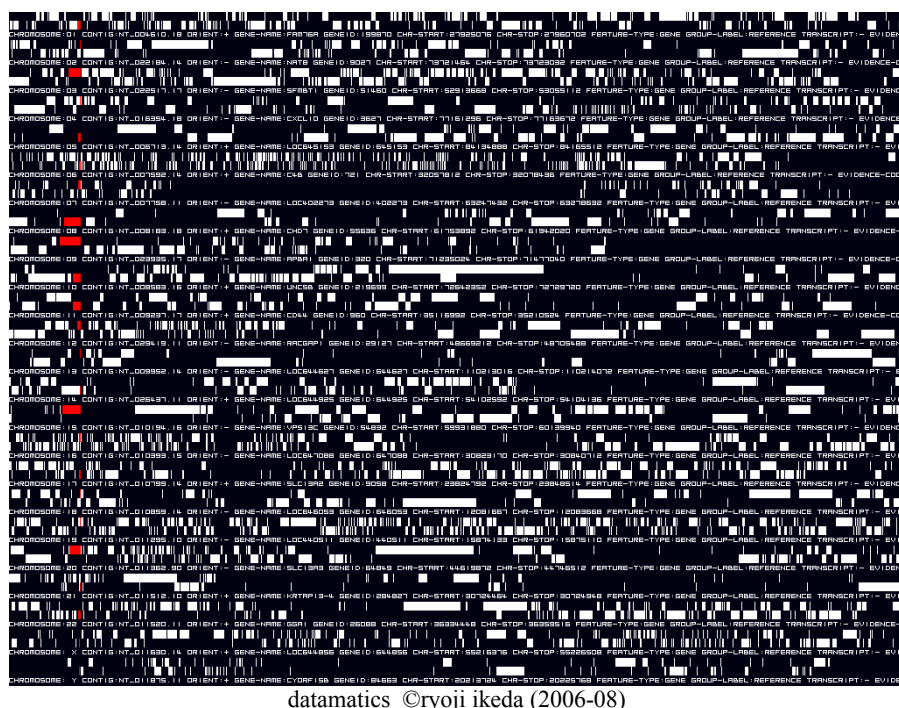
<sup>20</sup> Voir Aaron Cicourel, *La Sociologie cognitive*, PUF, 1973.

<sup>21</sup> *Ibid*, page 133.

<sup>22</sup> *Ibid*, page 132.



par Joël de Rosnay<sup>23</sup>. Pour ce dernier, grâce aux technologies numériques du web 2.0 l'intelligence collective est devenue autoréférente<sup>24</sup>. Dans la thèse de l'homme symbiotique, on reconnaît aisément la parenté avec celle de Pierre Teilhard de Chardin lorsqu'il fait l'analogie entre la biosphère, la couche terrestre du vivant, et la noosphère, la conscience réfléchie de l'humanité. En effet, de Rosnay discerne dans les réseaux numériques l'émergence d'une intelligence collective dotée d'une autonomie telle qu'elle devient progressivement « une conscience globale réfléchie »<sup>25</sup>. Ce qui donne consistance à cette perspective, aux yeux de de Rosnay, est le parallélisme entre les interconnexions des milliards de neurones du cerveau humain et le nombre de nœuds et de liens du réseau Internet, nombre qui atteindrait désormais un seuil critique tel qu'il augure d'une nouvelle alliance entre la technique et le vivant. L'hypothèse sous-jacente à cette perspective n'est pas si éloignée qu'il y parait des considérations de Costa sur le sublime technologique puisqu'elle pose les mêmes problèmes au regard de la position du sujet, de sa distance et sa réflexivité sur le monde, de sa liberté de choix et d'action.



La théorie des graphes semble bien être l'une des pierres angulaires de ce débat. En substituant aux descriptions spatiales des descriptions purement logiques, cette théorie permet certainement de mieux comprendre les flux de circulation et les distributions au sein d'ensembles complexes. Les récents développements mathématiques de cette théorie ont puissamment contribué à formaliser des phénomènes jusque là peu visibles dans des domaines fort différents : la géographie urbaine, la physique des particules, la biologie moléculaire, la sociologie des relations interindividuelles, la gestion des organisations ou du fonctionnement du réseau Internet<sup>26</sup>. Cette transversalité de la théorie des graphes paraît donner une assise objective à l'intelligence collective au prix d'une naturalisation des sciences sociales. C'est

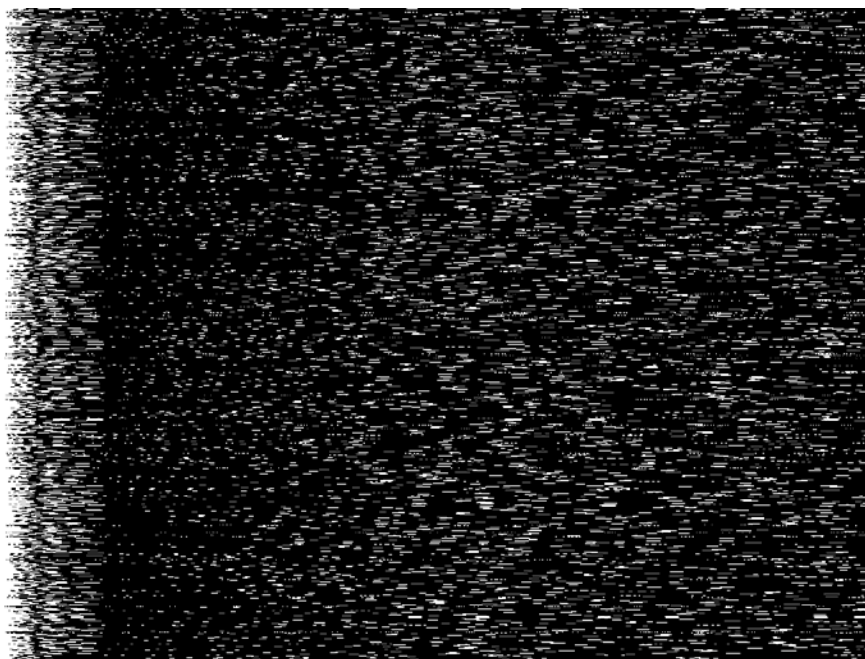
<sup>23</sup> Joël de Rosnay, *L'Homme symbiotique*, Editions du Seuil, 2000.

<sup>24</sup> Joël de Rosnay, *La Révolte du pronétariat : des mass média aux médias des masses*, Editions Fayard, 2006.

<sup>25</sup> Joël de Rosnay, *L'Homme symbiotique*, ouvrage cité, page 178.

<sup>26</sup> Jean-Paul Delahaye, « Faire fortune avec les longues traînes » et Albert-Lazlo Barabasi & Eric Bonabeau, « Les réseaux invariants d'échelle », in Dossier pour la science n°66, *L'ère d'Internet : les enjeux d'un réseau global*, janvier-mars 2010.

l'objet de plusieurs analyses documentées de Roger Bautier qui diagnostique la progression d'un impérialisme des sciences physiques s'appuyant sur « le caractère universel qui est reconnu aux régularités qui sont censés gouverner l'évolution de l'ensemble des réseaux entourant ou constituant les humains »<sup>27</sup>. Ainsi, on passe du recueil de données empiriques, à laquelle la théorie des graphes participe pleinement, à un concours critique sur la notion de moyenne statistique en sociologie et en économie<sup>28</sup> pour aboutir à une « conception d'un individu humain qui agit sous l'effet des lois de la nature »<sup>29</sup>. L'ordre qui prévaut dans ce que la théorie des graphes met au jour devient alors une « science des réseaux » qui met hors jeu toutes velléités de décision et d'action de la part des individus. A ce point, la dissolution du sujet n'est plus seulement une réponse esthétique, mais une question politique qui donne toute sa mesure dans la production collective « d'une sublimité préméditée et socialement contrôlée »<sup>30</sup>.



datamatics ©royji ikeda (2006-08)

Dans le cadre de ces discussions, ce qui fait l'intérêt des travaux de Royji Ikeda, et qui se manifeste dans *datamatics* [ver. 2.0], est de placer l'imaginaire du sujet au cœur de ses propositions quand le sentiment d'écrasement devant le sublime numérique n'est certes pas un appel à la maîtrise, mais une esquisse d'intellection et un comportement. Une telle invitation n'est pas sans rappeler les commentaires de Michel Foucault à propos de Kant et des Lumières quand il montre que la modernité n'est pas affaire de doctrine ou de période historique mais bien une « attitude » devant le présent quand le sujet se définit dans « le jeu difficile entre la vérité du réel et l'exercice de la liberté »<sup>31</sup>. C'est encore Baudelaire qui

<sup>27</sup> Roger Bautier, « La naturalisation des réseaux sociaux de communication », in Lise Vieira & Nathalie Pinède-Wojciechowski dir., *Enjeux et usages des T.I.C. : aspects sociaux et culturels*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, page 75.

<sup>28</sup> Voir Jean-Paul Delaye, article cité.

<sup>29</sup> Roger Bautier, « Géographie physique et géographie humaine du web », in Informations, Savoirs, Décisions, Médiations, Journal des Sciences de l'information et de la communication, n°26, 2006, document pdf <http://isd.m.univ-tln.fr/PDF/isd26/Bautier.pdf>, consulté le 6 mars 2010, page 6.

<sup>30</sup> Mario Costa, article cité, page 132.

<sup>31</sup> Michel Foucault, « Qu'est ce que les Lumières ? », in Foucault, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Editions Gallimard, 2001, page 1389.

illustre le propos. Si la modernité est bien pour l'individu ce que le poète de l'enfer urbain, cité par Foucault, nous en dit, une submersion par « le transitoire, le fugitif, le contingent », il ne découle pas de cette submersion une soumission. La modernité comme attitude ne consiste aucunement à accepter le « mouvement perpétuel » mais réside dans le dépassement délibéré du « moment présent [...] : un mode de rapport qu'il faut établir soi-même »<sup>32</sup>. C'est bien à une attitude de cet ordre qu'invitait la représentation/présentation de *datamatics* [ver. 2.0] de novembre 2008 au Centre Pompidou. En quelque sorte, Ikeda persiste dans la navigation, là où Mario Costa reconnaît le *delight* de la « noyade »<sup>33</sup>. On discerne sans peine les termes du débat entre modernité et postmodernité quant à la primauté qu'il convient d'accorder ou non à la raison. Le morcellement de la société trouve une puissante expression dans la décomposition qui gouverne le monde des *datas*. Est-ce qu'il en résulte mécaniquement une fragmentation de l'individu et du sens ou bien s'agit-il d'y accommoder, à nouveau, l'imaginaire contemporain ?

### Les conditions de l'imaginaire numérique

Elie Faure introduit son *Histoire de l'art*<sup>34</sup>, publié au début du 20<sup>ème</sup> siècle, en considérant que les hommes ont toujours fabriqué des images du monde tel qu'ils le voyaient. Il examinera ainsi l'histoire de l'art en faisant le récit des formes et des représentations du monde qui se sont succédées dans le temps : la réponse des artistes aux défis de la connaissance et de la réalité du monde. C'est bien en quoi Royji Ikeda nous parle du monde dans lequel nous vivons aujourd'hui en nous invitant à une domestication des paysages de données qui nous sidèrent parce qu'ils nous dépassent. Le tourbillon des données informatiques est en effet l'une des dimensions les plus sensibles du monde dans lequel nous entrons et qui fait des technologies numériques la substance qui prévaut dans le façonnage de l'imaginaire contemporain. En quelque sorte, *datamatics* nous dit : « Vous êtes ici ! »<sup>35</sup> puisqu'il s'agit à nouveau pour le sujet de cristalliser un ordre à partir du désordre des signes alentours, de se construire une mémoire. Aujourd'hui, un tel projet suppose bien des remises en cause de nos certitudes héritées et de nos cadres mentaux, et les vertiges suscités par *datamatics* [ver. 2.0] n'ont assurément pas moins d'ampleur et de résonances que ceux provoqués, sur un autre registre, par l'encyclopédie en ligne Wikipédia<sup>36</sup>. On sait que le processus même de construction des bases documentaires en ligne court-circuite les hiérarchies du savoir et les légitimités culturelles en dissolvant les démarcations traditionnelles de l'auctorialité. Cette mutation est-elle l'annonce d'une nouvelle barbarie comme le pense Nicholas Carr<sup>37</sup> ou bien s'agit-il avec les technologies intellectuelles du numérique d'imaginer un autre équilibre entre la confiance et la responsabilité, l'autorité et la démocratie ?

Le principal problème auquel se trouve confrontée la culture numérique est celui de la relativité des points de vue qui s'apparente pour ses contempteurs à une irrémédiable

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Mario Costa, article cité, page 129.

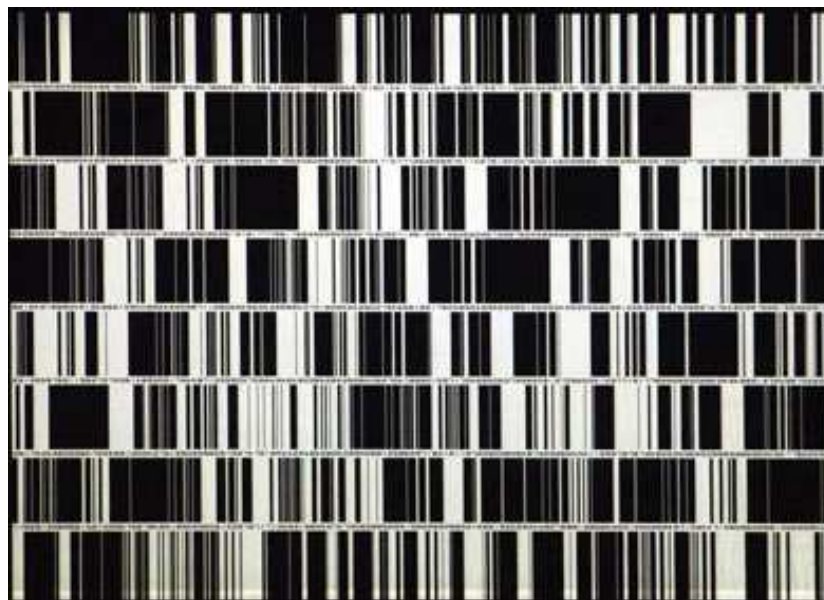
<sup>34</sup> Elie Faure, « Introduction à la première édition (1909) », *Histoire de l'art*, tome 1, Editions Denoël, 1985.

<sup>35</sup> Installation présentée par le groupe Dunes (Madeleine Chiche & Bernard Misrachi) à Marseille sur les toits de la Friche La belle de Mai en septembre 1999 ; voir Pierre Barboza, « Aux frontières du récit cinématographique », Groupe Dunes, 2002 et « Vous êtes ici !, aux frontières du récit cinématographique », in *Médiamorphose* n°2, juillet 2001.

<sup>36</sup> Marc Folglia dir., *Wikipédia, média de la connaissance démocratique ? Quand le citoyen lambda devient encyclopédiste*, Editions FYP, 2008.

<sup>37</sup> Nicholas Carr, « Est-ce que Google nous rend idiot ? », traduction française de l'article paru dans la revue *The Atlantic* publié en juin 2006, <http://www.framablog.org/index.php/post/2008/12/07/est-ce-que-google-nous-rend-idiot> et <http://www.internetactu.net/2009/01/23/nicolas-carr-est-ce-que-google-nous-rend-idiot/> consultés le 6 mars 2010.

limitation de la rationalité ou à une ouverture vers l'intelligence collective pour les postmodernes. Ces deux appréciations ont beau être diamétralement opposées, elles s'accordent pourtant sur la dissolution du sujet individuel dans les technologies numériques. Cette discussion nous ramène à l'alternative concernant la modernité : ensemble de principes, modernes ou postmodernes, ou bien attitude face au présent ? Heinz Wismann<sup>38</sup> répond à cette question en commentant le concept de « polyfocalité » tel que l'a développé Werner Hofmann<sup>39</sup>. C'est la polyfocalité moderne qui intéresse Wismann parce qu'elle permet de rendre compte de la ligne de conduite adoptée par les avant-gardes artistiques, à la suite des cubistes, pour répondre au défi perceptif posé par la mécanique quantique. Pour se situer à ce niveau d'exigence, la perspective et le point de vue unique sont assez rapidement abandonnés par les artistes modernes au profit de la coexistence de plusieurs points de vue et de plusieurs temporalités dans une seule représentation. Les conséquences qui résultent d'un tel tournant sont considérables puisque le travail de totalisation se trouve alors déplacé vers le spectateur chargé de construire son propre point de vue. L'interprétation est ouverte quand l'auteur n'est plus l'unique détenteur des intentions inscrites dans l'œuvre.



datamatics ©ryoji ikeda (2006-08)

L'ordinateur comme toute autre machine fonctionne selon sa propre logique, il traite et manipule des données inaccessibles mais ce qui compte pour les utilisateurs « c'est que ça marche », comme le note Wismann à propos de l'appareil photographique. Si l'opacité du fonctionnement de l'ordinateur se situe à une autre échelle que celle de l'appareil photographique, c'est une même relation entre le visible et l'invisible qui s'y manifeste. L'incertitude devient partie prenante des représentations quand l'invisible participe au plus haut point à ce qui est visible qui en retour dissimule toujours plus qu'il ne montre. Sur ce plan, l'occultation du champ de la représentation de l'ordinateur est centrale dans *datamatics* [ver. 2.0] quand il s'agit de dire que l'impuissance de la perception à embrasser une totalité n'est que l'efficacité du processus de production des images. La relativité et la mobilité de ce qui s'inscrit dans le cadre de l'image ou de la représentation graphique fait bien partie des conditions faites au sujet pour l'accueillir. Accepter l'incomplétude du visible, c'est en même

<sup>38</sup> Heinz Wismann, *Le Regard moderne : mutations de l'expérience esthétique*, séminaire au musée du Jeu de Paume, novembre 2008 – septembre 2009, enregistrement en ligne :

<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&sousmenu=126&idArt=949>, consulté le 6 mars 2010.

<sup>39</sup> Werner Hofmann, *Ruptures et dialogues*, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2008.

temps admettre une altérité qui affole parce qu'elle relativise d'autant la maîtrise du sujet. Mais, si toute observation demeure incertaine, et donc inquiétante, ce que montre Royji Ikeda est qu'il est possible d'explorer la variation des points de vue et d'agir dans ce contexte pour s'y acculturer avec bonheur, éventuellement.

En ce sens, les saisissantes représentations de la complexité numérique que proposent *datamatics* ne sont-elles pas l'indication d'un pouvoir à se frayer une voie dans le monde des données ? La culture numérique nous astreint à des représentations logiques interminablement versatiles : telles sont les conditions perceptives de l'action sur les données.

### **Illustrations**

Royji Ikeda, *Datamatics* 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7 ©royji ikeda (2006-08).

Caspar David Friedrich, *Voyageur contemplant une mer de nuages* (Kunsthalle, Hambourg), photographie domaine public.